Розділ 3.

Джаз: естетико-комунікаційні парадигми

УДК 78.011.26

DOI 10.34064/khnum1-5310

Яхно Е. И.

ORCID 0000-0002-9597-9690

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Парадигмы рок-музыки и джаза: компаративный дискурс

АННОТАЦИЯ ■ Яхно Е. И. Парадигмы рок-музыки и джаза: компаративный дискурс. ■ Статья посвящена выявлению родства и различий в рок-музыке и джазе как явлениях «третьего пласта». Отмечено, что в методологическом плане подобный компаративный подход целесообразно осуществлять с привлечением аппарата парадигматики, фиксирующего определённую общность в развитии каждого из исследуемых явлений на разных этапах эволюции. На основе имеющихся данных об эстетике и коммуникации джаза в статье предложена классификация парадигм рок-музыки. Выявлены и систематизированы в качестве общих для каждого из стилей такие черты джаза и рока, как импровизационная природа, перманентно поглощаемая шоу-бизнесом, разнообразие интонационных истоков, соединяющих разнонациональные и разнопластовые веяния. Общими для джаза и рок-музыки являются их склонность к разнообразным синтезам, а также взаимодействие композиции и импровизации, исполнительского и авторского начал. Среди отличительных

черт выделены такие, как опора джаза преимущественно на инструментальную, а рок-музыки – на смешанную вокально-инструментальную основу, тяготение первого к «элитарному», а второй – к «массовому». ■ **Ключевые слова:** *рок-музыка, джаз, парадигматика, парадигмы рок-музыки и джаза, синтетические формы джазовых и рок-парадигм.*

АНОТАЦІЯ ■ Яхно О. І. Парадигми рок-музики і джазу: компаративний дискурс. ■ Статтю присвячено виявленню спорідненості та відмінностей у рок-музиці і джазі як явищах «третього пласту». Зазначено, що подібний компаративний підхід доцільно здійснювати із залученням апарату парадигматики, фіксує певну спільність у розвитку кожного з досліджуваних явищ на різних етапах еволюції. На основі наявних даних щодо естетики та комунікації джазу у статті запропоновано класифікацію парадигм рок-музики. Виявлені та систематизовані як спільні такі особливості джаза і рок-музики, як імпровізаційна природа, яка перманентно поглинається шоу-бізнесом, розмаїття інтонаційних джерел, що поєднують різнонаціональні та різнопланові віяння. Спільними для джазу і рок-музики є і схильність до різноманітних синтезів, а також взаємодія композиції та імпровізації, виконавського та авторського начал. Серед відмінних рис виявлені такі, як опора джазу переважно на інструментальну, а рок-музики – на мішану вокально-інструментальну основу, тяжіння першого до «елітарного», а другої – до «масового». ■ **Ключові слова:** *рок-музыка, джаз, парадигматика, парадигмы рок-музыки и джаза, синтетичні форми джазових та рок-парадигм.*

ABSTRACT ■ Yakhno O. I. Paradigms of rock music and jazz: comparative discourse.

■ **Objectives and methodology.** The article is devoted to the revealing of the relation and differences between rock music and jazz, as the phenomena of the “third” layer. It is noted, that, in methodological terms, such a comparative approach is advisable to implement with the use of a paradigm apparatus that fixes a certain commonality in the development of each of the studied phenomena at different stages of evolution. The application of this concept to the phenomena of art is a characteristic feature of modern musicology. In the broadest sense, the paradigm is the possibility of “thinking by analogy” (according to Aristotle), and in music it relates both to the field of theory (views on music as a form of art)

and practice (musical and artistic phenomena as the products of composer and performing art). The article proposes a classification of rock music paradigms, which are based on the available data on the aesthetics and communication of jazz and notes that rock music on the path of its evolution has passed a number of stages, which in general can be designated as paradigms.

The article suggests a comparative description of the movement of aesthetic and communicative paradigms of jazz and rock music. It is noted that in jazzology this issue has long been relevant, which is not the case for the study of rock music. Despite all the differences in the time of emergence and the nature of evolution, vocabulary and semantics, social functions, jazz and rock have many “common points”.

The results of the research. Such features of jazz and rock music, as improvisational nature, a variety of intonational sources that combine multinational and diverse trends are revealed and systematized as common points. Among the special features are distinguished such as the reliance of jazz mainly on the instrumental and rock music on a mixed vocal and instrumental basis; first is referring to “elitist”, second is referring to “mass”. Various syntheses are also common in jazz and rock music, as well as the correlation of composition and improvisation, performing and authorial principles.

It is not so much about mutual influences and syntheses, but about the directions of evolution, the general nature of which is defined as the movement from “realistic” to “phenomenological” (A. Soloviev on the jazz paradigms).

At its onset, rock music, like jazz, has been “embedded” in the system of the social and political movement, where its autonomous aesthetic function was not yet identified (youth movements of the 1960s, within which the corresponding “protest music” arose). In the process of mastering vocabulary specific to rock music as a phenomenon of the “third” layer, a new paradigm arose, characterized first as conventionally realistic, and then as conventionally autonomous, where rock music reaches the level of professional art in which laws and rules are established by its representatives themselves (this period begins from the Beatles and will continue further by their followers – “Rolling Stones”, “Led Zeppelin”, “Deep Purple” and other groups).

It is noted that “people of rock” as well as “people of jazz” are a special social and communicative community, in which the idea of free communication is the main and determining one, where social, interpersonal, and actually musical

factors intertwine. The unifying communicative factor in jazz and rock music is the art of improvisation, in which, in symbiosis, the processes of creating and performing music coexist spontaneously, but are subject to certain paradigm settings. It is emphasized that in the social context, jazz and rock differ in ethnic and age factors, which, however, is eventually overcome in modern global society through consolidation (convergence of African-American and European sources of jazz, transition of rock groups to a more general theme that differs from the original youth focus). It is also noted that rock music, unlike jazz, is too deeply connected with social factors and is always based on topical themes, generalized with varying degrees of artistry. Therefore, its degree of autonomy is much lower than that of elite jazz, which by the last decade of the 20th century had turned into the officially recognized salon art, or into a “conglomerate” consisting of pop elements of various kinds close to the aesthetics of the show industry.

It is proved that the differences between jazz and rock music are most clearly manifested at the level of radical-and-phenomenal paradigm, which means plunging into the realm of banal “nothing”, where acts (but actually – does not act) the principle of “no wave” (A. Soloviev about jazz) . While jazz in the post-bop period developed towards elite art under the *Free* rubric, the extreme expression of which was spontaneous collective “impersonal” (lack of leadership, lack of frontman), the style of rock music developed in a different direction, the vector of which can be considered the opposite of jazz. Firstly, in the field of stylistics and language as its primary carrier, rock music meant a return to improvisational syncretism – a dramatic combination of poetry and music. Secondly, rock music is directly immersed, unlike elite jazz with its style of full linguistic freedom and collage, in the realm of relevant musical and poetic vocabulary, coming not from the rhetorical type of creativity (translating “artificial” into “new artificial”), but from the realities of the set of generally accessible linguistic means, which exists at a given historical moment (and in a certain “geography”).

In the conclusions of the article, it is noted that rock music, even in its experimental radical and phenomenological manifestations, associated mainly with the sound realm (electronics, dynamics), remains, as a whole, the phenomenon of pop culture. This does not mean the absorption of rock art by the realm of mass consumerism. The best rock music pieces, which have already become classic, combine in reasonable proportions the “elite” (innovative) and “mass” (traditional), give a special rational embodiment of the idea of combining improvisation and

composition – the “cornerstone” in the musical art of the entire “third” layer. The aesthetics and communication of rock music in its latest paradigms are differentiated according to the criteria of various stylistic inclinations – genre, national, regional, personal. Therefore, the study of modern rock music is the task of a number of separate studies devoted to specific issues of the problem, in particular, its main difference from jazz, namely, in the vocal and instrumental nature. ■ **Key words:** *rock music, jazz, improvisation, composition, paradigms of jazz and rock music, rock music as a synthetic musical language phenomenon.*

Постановка проблемы. Парадигматический подход к музыкально-художественным явлениям, взятый за основу данной статьи, до настоящего времени не распространялся на феномен рок-музыки. Однако если учесть её общие корни с джазом, исходя из их общей принадлежности к «третьему» музыкальному пласту (согласно классификации В. Конен (1994), то следует отметить наличие опыта такой постановки вопроса в работе А. Соловьёва (1990). Беря за основу принцип «всё познаётся в сравнении», автор данной статьи сопоставляет парадигматику джаза и рок-музыки, выявляя общие и особенные черты обоих этих явлений.

Связь с научными и практическими задачами. В теоретическом плане предпринятый в настоящей статье сравнительный анализ парадигм джаза и рока будет способствовать дальнейшему развитию методологической базы исследований по данной тематике. Выделение и описание джазовых и рок-парадигм, осуществлённые в предлагаемом исследовании, может быть полезным и для практикующих рок-музыкантов, избирающих или изобретающих свой индивидуальный стиль в области творчества и исполнительства.

Анализ последних исследований и публикаций. Проблема рок-стилистики, как уже отмечалось, в систематизированном виде до сих пор не ставилась, что связано со спецификой данного феномена. Вместе с тем, отдельные аспекты этой проблематики затрагивались в работах по джазологии (Соловьёв, 1990; Воропаева, 2009; Яркина, 2016), а также в обзорных работах по истории современной музыки молодёжного направления (Коротков, 1996), исследованиях теоретического и аналитического характера, посвящённых творчеству

отдельных рок-групп (Андреев, 2014; Сыров, 1997). При этом терминологический аппарат парадигматики по отношению к рок-музыке как таковой не использовался, что и определяет новизну исследовательского дискурса, представленного в предлагаемой статье.

Цель настоящего исследования – выявить общее и различное в эстетико-коммуникативных парадигмах джаза и рок-музыки.

Изложение основного материала исследования. Как и всякое музыкально-художественное явление, рок-музыка в процессе своей эволюции прошла несколько динамических фаз, которые в научном дискурсе можно обозначить понятием «парадигма». Первоначальное значение этого слова встречается ещё у Аристотеля, который под парадигмой (парадигемой) понимал «возможность мышления по аналогии» (как цит.: Котляревский, 2000, с. 31). В исследовательских работах в разных областях знания понятие парадигмы чаще всего связывалось с наукологией, о чём свидетельствует монография Т. Куна (2003), где парадигмы мыслятся как способы (формы) существования научных сообществ, в которых все их члены исповедуют одну и ту же систему основополагающих идей и взглядов на объект изучения.

Рассматриваемое понятие вполне правомерно и по отношению к музыке, что доказывается в статье И. Котляревского (2000), где автор предлагает выделять две «оси» парадигмы – «теоретическую» и «объектную». Первая означает совокупность научных взглядов на тот или иной музыкальный феномен, сложившихся на определённый период. Вторая относится непосредственно к самим художественным явлениям и отражается в парадигматической общности их носителей – композиторов, исполнителей, слушателей.

Искусство «третьего» пласта (Конен, 1994), в том числе и рок-музыка, как представляется, также может быть рассмотрено под углом зрения парадигматического подхода, что в наличествующей литературе уже имеет свои прецеденты. В частности, по отношению к джазу данный подход применяется в статье А. Соловьёва (1990). Автор прослеживает путь, пройденный джазом, на уровне его эстетики и коммуникации, что помогает осмыслить художественные первоосновы этого искусства, постепенно отходившего от бытовой развлекательности и «реалистических» форм бытия в сторону усложнённых

феноменологических репрезентаций, приближающихся к авангардным направлениям академического музыкального пласта. Следует также указать на использование парадигматического понятийного аппарата в работах харьковских джазологов – Е. Воропаевой (2009) в диссертации, посвящённой джаззину, и И. Яржиной (2016) в исследовании особенностей вокально-инструментального ансамбля в стиле «funk».

Не проводя прямых аналогий между джазом и рок-музыкой, необходимо выделить общее в этих явлениях как парадигматических объектах. Ведь процессы становления обеих этих разновидностей «третьей» музыки (Сыров, 1997) были в большей степени сходными, чем различными. Исследователи-джазологи, в частности, А. Соловьёв (1990), исходят здесь из вопроса об общественных потребностях в том или ином жанре музыки, сосредотачивая внимание на его восприятии: на том, «кто его слушает?» и «зачем он им?» (с. 45). В результате эстетический феномен как джаза, так и рок-музыки как бы «удваивается», предстаёт как объективная реальность, помещённая в разные условия коммуникации – исторические, национальные, социальные, логические (там же).

«Люди рока», как и «люди джаза» – особая социально-коммуникативная общность, в которой главной и определяющей является идея свободного общения, где тесно переплетаются общественные, межличностные и собственно музыкальные факторы. Объединяющая эстетическая платформа джаза и рок-музыки – искусство импровизации, в котором в симбиозе сосуществуют процессы создания и исполнения музыки, протекающие спонтанно, но подчинённые определённым парадигмальным установкам. Среди последних – этническая составляющая, в рамках которой формировалась и соответствующая ей языковая (афро-американский и «белый» джаз эпохи свинга). В рок-музыке подобная установка не была изначальной, а её место занимал возрастной фактор в виде молодёжных движений 1950–1960 годов (хиппи, панки и др.). Однако со временем оба фактора – этнический и возрастной – достигали в обоих явлениях (в джазе и в роке) консолидации, что ещё раз подчёркивает демократическую природу и принципиальную спонтанную диалогичность этих форм общественного музицирования.

Рассматривая вопрос о возможности выделения парадигм джаза, А. Соловьёв отмечает, что они относятся лишь отчасти к историческим периодам его эволюции, что можно сказать и о роке. Действительно, в глобальном современном социокультурном пространстве господствует идея «одновременной неодновременности» (Dahlhaus, 1973) становления элементов жанровой системы. Об этом же говорит и А. Соловьёв, подчёркивая тот факт, что итогом всех превращений джазовой стилистики (это относится и к рок-музыке) «...стала пёстрая единовременность сегодняшней реальности, объединяющей победителей и побеждённых, отцов и детей: ныне более или менее мирно сосуществуют бок о бок представители различных “возрастов”» (Соловьёв, 1990, с. 47).

Подобные же метаморфозы, но с интервалом в несколько десятилетий, претерпел и рок на пути к гипотетическому синтезу, именуемому понятием «третья» музыка (Сыров, 1997). Использованный здесь термин «гипотетический» означает, что рок-музыка, как и джаз, не могут сливаться как друг с другом, так и с академическим пластом (недаром все попытки внедрить искусственно *third stream*, изобретённый Г. Шуллером, оставались экспериментальными).

Парадигмы эстетики и коммуникации джаза и рока базируются на двух основополагающих идеях – общения и импровизации в его рамках, что отмечал ещё У. Сарджент, которого Т. Адорно (1998) называет одним из «самых надёжных» знатоков джаза (с. 36–37). Автор цитирует определение джаза, данное У. Сарджентом в его книге *«Jazz, Hot and Hybrid»*: джаз – это «*get together art for regular fellows*» – средство «привлечения в одно место нормальных людей» (там же). Характерным является и ещё одно замечание У. Сарджента по поводу джаза, которое относится и к его «младшему брату» – року. Джаз (как и рок) подчёркивает момент «конформистского постоянства», поскольку в нём «индивидуальное сознание исчезает в некоем массовом самогипнозе», в результате чего участники коммуникации не только подчиняются «коллективной воле», но и становятся «одинаковыми», «виртуально неразличимыми» (Адорно, 1998, с. 36). Нетрудно заметить, что джаз и рок в этом плане сходны – при общении с аудиторией в обоих случаях наблюдается приоритет коллективного над индивидуальным.

Что касается парадигм рока, то, с «некоторыми поправками» на социокультурные обстоятельства и эстетические задачи, они во многом совпадают с джазовыми, выделяемыми А. Соловьёвым. Исходной и, одновременно, генетически ключевой здесь выступает традиционно-реалистическая парадигма, в рамках которой первичны «здравый смысл» и встроенность музыкального действия в действие практическое – бытовое, культовое, праздничное (Соловьёв, 1990, с. 47). В сфере рок-музыки примером здесь может быть *rock&roll* – как театрализованная песня-танец с элементами спортивных упражнений.

Следующий этап в эволюции джаза и рок-музыки можно обозначить как конвенционально-реалистическую парадигму, для которой характерна стилистическая переходность. С одной стороны, здесь сохраняется ситуация объективной реальности, характерная для синкретизма первой парадигмы, с другой стороны, возникает необходимость некоей договорённости между участниками коммуникации, что касается, в первую очередь, языка, которым пользуются исполнители-импровизаторы. В результате повышается степень свободы музыкантов, которые становятся подлинными «хозяевами положения», творцами художественной реальности. Возникает «контакт посвящённых» – способность участников коммуникации «подняться на определённую ступень критической рефлексии» (Соловьёв, 1990, с. 48), ощутить себя приобщёнными к эстетическому действу. Подобная ситуация в рок-музыке возникала в связи с формированием рок-ансамблей как самостоятельных концертных единиц, выступающих перед аудиторией единомышленников. Последующая коммерциализация, всегда сопровождающая любую исполнительско-слушательскую конвенцию, вела к определённому тиражированию, стандартизации в сфере языка, что создавало определённые кризисные моменты. В джазе это произошло со свингом, который постепенно стал эстрадным. В рок-музыке аналогичная ситуация возникла в связи с повсеместным тиражированием стилистики «The Beatles», часто искусственно внедряемой в эстрадную поп-музыку.

Следующим этапом на пути восхождения к свободе творчества как в джазе, так и в рок-музыке выступает конвенционально-автономная парадигма, по поводу которой А. Соловьёв (1990, с. 48) отмечает,

что в ней «конвенция» возводится в ранг закона и выступает как норматив, признаваемый всеми сторонами коммуникации. Ключевое слово здесь – «автономная», что означает отделение музыкантов от аудитории слушателей, самостоятельное концертное по статусу бытие джазового коллектива или рок-ансамбля. При этом не следует путать филармонические ВИА – вокально-инструментальные ансамбли, типичные для советской эстрады – с самостоятельными в организационно-художественном плане творческими группами, работающими в определённой джаз- или рок-стилистике. Сущность рассматриваемой парадигмы, являющейся для рок-музичирования ведущей, заключается в некоторой её «размытости», при которой индивидууму часто трудно отследить тот момент, когда «парение над установлениями обыденного сознания оборачивается созданием “новой реальности” со своими автономными законами» (Соловьёв, 1990, с. 48).

Рок-музыка, в отличие от джаза, слишком глубоко связана с социальными факторами и всегда базируется на злободневных темах, обобщаемых с разной степенью художественности. Поэтому степень её автономизации оказывается гораздо меньшей, чем у элитарного джаза, превратившегося к последнему десятилетию XX века либо в официально признанное салонное искусство, либо в «конгломерат», состоящий из эстрадных элементов разного рода, объединённых понятием «шоу». Подобные процессы рок-музыке были свойственны изначально, и существуют на уровне субкультуры, отсылающей к традиционным фольклорным культурам народов мира, претворяемых как джазом, так и роком на уровне фольк-стилистики. Точек соприкосновения с академическим авангардом, применяющим такие техники письма, как сонористика и алеаторика, серийная и сериальная техники (Когоутек, 1976) в рок-музыке ещё меньше, чем в джазе.

Однако и здесь возможны исключения, например, в виде использования приёмов «конкретной музыки», идущих от экспериментов М. Кагеля (там же). С этим связан, например эпатаж публики, вызываемый разбиванием на сцене гитар, экстравагантными нарядами и движениями, прочим антуражем театрализованного свойства, которым пользуются представители *hard-rock* 'а конца XX – начала XXI веков (образцами могут служить концерты-представления таких групп, как

«Queen», «Kiss», «Ленинград», в Украине – «Воплі Відоплясова», отчасти – «Дзидзьо» и др.).

Следует подчеркнуть и наличие эстетики абсурда, не чуждой автономным парадигмам как джаза, так и рок-музыки. И в том, и в другом случае это обусловлено разрывом логических связей между музыкантами и реципиентами, при котором последние, как правило, «не в состоянии восполнить недостающие звенья в цепи», по-видимости, соединяющей «автономное (и в этом смысле свободное) общение артистов – с нормами и устоями традиционного эстетического контакта» (Соловьёв, 1990, с. 48).

Выявление фактора автономизации в рамках продолжающей существовать «конвенции» связано, прежде всего, с выдвижением на первый план фигуры солиста, что в одинаковой мере характерно как для джаза, так и для рока. В частности, весь джазовый стиль *bebop* построен на основе идеи индивидуального солирования, которая очень быстро была освоена и рок-музыкой, причём, в последней – именно в вокальной или смешанной вокально-инструментальной репрезентациях. Солист (*frontman*) (Соловьёв, 1990, с. 48) выступает как творец «новой реальности», проповедующий новые законы эстетической коммуникации (в рок-музыке – даже социальной). Культ солиста, который, как правило, является в рок-музыке руководителем ансамбля и создателем текстов рок-произведений, – общая черта современной шоу-индустрии в её трёх составляющих – джазе, рок- и поп-музыке.

Дальше этого искусство «третьего» пласта, как правило, не идёт, чтобы не сливаться с другими видами творчества – академическим и традиционным фольклорным. Вместе с тем, в рок-музыке прослеживается и существование авангардных парадигм, выделяемых А. Соловьёвым по отношению к джазу. К тому времени, когда джазовый авангард (*free-jazz, fusion*) сформировался как актуальное направление, рок-музыка уже активно пользовалась в своих рамках его стилистикой (*jazz-rock style*). Это был авангард синтетического рода, основанный на внутриапластовом соединении элементов того и другого – автономности инструментального *bebop*'а с выделением в нём солиста-виртуоза и преобразованного в инструментальном плане вокального рока, включая такой его атрибут, как электронный инструментарий.

Радикально-автономная парадигма, характерная для джаза конца прошлого века, в определённой степени отразилась и в рок-музыке, которая стала своеобразной параллелью джазового искусства ещё в середине столетия. Ключевым здесь становится слово «радикально», означающее либо «неприятие привычного мышления» (момент отрицания), либо «стремление к преобразованию языка», созданию чего-то принципиально нового (момент утверждения) (Соловьёв, 1990, с. 49). Главная идея радикально-автономной парадигмы – «ничем не сдерживаемое самовыражение», реализуемое через сферу языка (в широком значении этого понятия – как художественного языка, а не только собственно музыкального или вербального). Отмечая этот факт, А. Соловьёв как философ и эстетик подчёркивает, что в джазе (добавим – и в рок-музыке) «...пренебрежение языковыми ограничениями мыслится прежде всего как прорыв к спонтанной, витальной природе человеческого общения, как скачок от “языка” – к “речи”» (там же).

Рок-музыка, как и джаз, уходя в сферу «речевого», отражает процессы экзистенциального погружения в «ничто», выступающего, по А. Соловьёву, как несколько наивное, спонтанное понимание способов решения проблем человеческого бытия, которые предлагает экзистенциально-абсурдистская литература (там же). Здесь и возникает понимание рок-музыки как философии жизни, сформулированной в поэтической форме подобно тому, как это представлено в эпосе. Музыкально-поэтическое начало, выраженное через пение и игру, включает рок-музыкантов как бы в число современных сказителей, описывающих жизнь с её основными событиями, противоречиями и парадоксами.

Инструментальный джаз к этому гораздо менее приспособлен. В его «радикализации» на первом плане оказывается языковая сторона (средства музыкальной выразительности – мелодия, гармония, ритм, фактура, тембр), а не глубина смысловыражения. Не случайно ещё Платон считал музыку без слов лишённой «стиля и формы», поскольку, по представлениям Античности, всё сущее (земное) предстаёт как отблеск космических идей, который и является скрытым смыслом любого искусства, предполагающим расшифровку-вербализацию (Хейзинга, 2011).

Поэтому прямых аналогий между эстетико-коммуникативными парадигмами джаза и рок-музыки не существует, хотя оба эти феномена развиваются в едином русле «третьей музыки» (Сыров, 1997) и имеют сходное социокультурное предназначение. Различия между джазом и рок-музыкой отчётливее всего проявляются на уровне радикально-феноменальной парадигмы, которая предполагает абсурдистское погружение в сферу банального «ничто», где действует (точнее, не действует) принцип «никакой волны» (Соловьёв, 1990, с. 49).

Выводы. Рассмотренные в статье особенности рок-музыки как эстетико-коммуникативного феномена выявляются в сравнении с джазом. В этой связи отмечено, что, если джаз в пост-боповский период начал тяготеть к элитарному искусству под рубрикой *«free»*, то стиль рок-музыки развивался в другом направлении, вектор которого можно считать противоположным джазовому.

Во-первых, в сфере стилистики рок-музыка означала возврат к импровизационному синкретизму – драматургическому совмещению поэзии и музыки, а на этой основе – композиции и импровизации как двух «полюсов» музыкально-творческого процесса. Во-вторых, рок-музыка прямо погружена, в отличие от элитарного джаза с его полной языковой свободой и коллажностью, в сферу актуальной музыкально-поэтической лексики, идущей не от риторического типа творчества (превращения «искусственного» в «новом искусственном»), а от реалий бытующего на данный исторический момент (и в определённой «географии») комплекса языковых средств, отличающихся доступностью для массовой демократической аудитории. Поэтому рок-музыка, даже в её экспериментальных радикально-феноменологических парадигмах, связанных, в основном, со звуковой сферой (электроника, динамика, сценический антураж), остаётся в целом явлением поп-культуры.

Это не означает поглощения рок-искусства сферой массового потребления. Лучшие, ставшие уже классическими (*«The Beatles»*, *«Deep Purple»*, *«Led Zeppelin»*, *«Queen»* и др.), образцы рок-музыки, соединяют в разумных пропорциях «элитарное» и «массовое», дают особое рациональное воплощение идеи совмещения импровизации и композиции – краеугольного камня в музыкальном искусстве «третьего» пласта.

Перспективы дальнейших исследований очерченной в данной статье проблемы видятся в выделении вопросов стилистического порядка – исторического, национального, регионального, персонального. Кроме того, требуют дальнейшего развития аспекты теории, в частности, недостаточно исследованная на сегодняшний день специфика соотношения вокального и инструментального начал в рок-произведениях.

ЛИТЕРАТУРА

- Андреев, Є. В. (2014). *Композиційні моделі класичного року (на прикладі творчості групи The Doors)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 16.
- Адорно, Т. В. (1998). Лёгкая музыка. В кн. *Адорно, Т. В. (1998). Избранное: социология музыки*, сс. 27–40. Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга.
- Воропаєва, О. В. (2009). *Джазінг як форма взаємодії академічного та третього пластів у джазі*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 19.
- Когоутек, Ц. (1976). *Техника композиции в музыке XX века*. Москва: Музыка, 358.
- Конен, В. Дж. (1994). *Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века*. Москва: Музыка, 160.
- Котляревський, І. А. (2000). Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 7, 31–33. Київ.
- Коротков, С. А. (1996). *История современной музыки: курс лекций*. Харьков: LAVstudio, 281.
- Кун, Т. (2003). *Структура научных революций*. (Сборник; пер. с англ.). Москва: АСТ; Ермак, 365.
- Соловьёв, А. (1990). Парадигмы джаза. *Советская музыка*, 7, 45–52.
- Сыров, В. (1997). *Метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке*. Нижний Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 159.

- Хейзинга, Й. (2011). *Homo ludens. Человек играющий*. С.-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 416.
- Яркіна, І. Ю. (2016). *Вокально-інструментальний ансамбль у стилі funk*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 20.
- Dahlhaus C. (1973). Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. *Gattungen der Music in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*. Bern; Munchen: Francke Verlag, 840–895.

REFERENCES

- Andrieiev, Ye. V. (2014). *Kompozytsiini modeli klasychnoho roku (na prykladi tvorchosti hrupy The Doors)* [Compositional models of the classic rock (on the example of creativity of the group "The Doors")]. (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. Kharkiv, 16 [in Ukrainian].
- Adorno, T. V. (1998). Easy music. In *Adorno, T. V. (1998). Selected: the sociology of music*, pp. 27–40. Moscow; St. Petersburg: Universitetskaya kniga [in Russian].
- Voropaieva, O. V. (2009). *Dzhazzinh yak forma vzaemodii akademichnoho ta tretoho plastiv u dzhazi* [Jazzing as the form of interaction between the academic and the third layers in jazz]. (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. Kharkiv, 19 [in Ukrainian].
- Kogoutek, Ts. *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka* [Technique of composition in XX century music]. Moscow: Muzyka, 358 [in Russian].
- Konen, V. (1994). *Tretiy plast. Novye massovyye zhanry v muzyke XX veka* [The third layer. New mass genres in XX century music]. Moscow: Music, 160 [in Russian].
- Kotliarevskiy, I. A. (2000). Paradyhmatychni aspekty rozvytku poniatiinoho aparatu muzykoznavstva [Paradigmatic aspects of the development of the conceptual apparatus of musicology]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 7, 31–33. Kyiv [in Ukrainian].
- Korotkov, S. A. (1996). *Istoriya sovremennoy muzyki: kurs lektsiy* [History of modern music: Lecture Course]. Kharkov: LAVstudio, 281 [in Russian].

- Kun, T. (2003). *Struktura nauchnyh revolyutsiy [The structure of scientific revolutions]*. (Collection; transl. from English). Moscow: AST; Ermak, 365 [in Russian].
- Soloviev, A. (1990). Paradigmy dzhaza [Jazz Paradigms]. *Soviet music*, 7, 45–52 [in Russian].
- Syrov, V. (1997). *Metamorfozy roka ili put k «tretey» muzyke [Rock metamorphoses or the path to the “third” music]*. Nizhny Novgorod: Izdatelstvo Nizhegorodskogo universiteta, 159 [in Russian].
- Heyzinga, J. (2011). *Homo ludens. Chelovek igrayushchiy [Homo ludens. The man, which is playing]*. St. Petersburg : Izdatelstvo Ivana Limbakha, 416 [in Russian].
- Yarkina, I. Yu. (2016). *Vokalno-instrumentalniy ansambl u styli funk [Vocal and instrumental ensemble in style funk]*. (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. Kharkiv, 20 [in Ukrainian].
- Dahlhaus C. (1973) Zur Problematic der musicalischen Gattungen im 19. Jahrhundert [The problem of musical genres in the 19th century]. In *Gattungen der Music in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade – Genres of music in individual representations: commemorative scripture by Leo Schrade*, pp. 840–895. Bern; Munich: Francke Verlag [in German].

Стаття надійшла до редакції 19.05.2019 р.